

¿ES EL ARTE CONCEPTUAL SOLO UNA IDEA?

¿IS CONCEPTUAL ART JUST
AN IDEA?

Por:

Edgar Vite Tiscareño

Doctor en Filosofía

Docente del Departamento de Artes Visuales
y Estética de la Universidad del Valle
edgar.vite@correounivalle.edu.co

*Ya no se trata de preguntar ¿qué es el arte?, sino ¿cuándo hay arte?, ¿qué
cosa hace el arte? O hasta ¿cómo nosotros, regardeurs, hacemos arte?*
Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*.

Resumen: En este artículo me propongo examinar algunas de las nociones centrales que se han defendido en torno al arte conceptual y cuestionarlas, tomando en cuenta algunos rasgos problemáticos con la finalidad de alcanzar una visión crítica sobre este tipo de manifestaciones. Para ello reviso el surgimiento de los ready-mades de Marcel Duchamp, sus ecos en las prácticas artísticas posteriores y pongo al descubierto los prejuicios más notables en torno a la recepción e interpretación del arte conceptual, retomando los planteamientos de Thierry de Duve, Dalia Judovitz, Rosalind Krauss, William Camfield y Louis Norton.

Palabras Clave: Arte conceptual, Estética, Marcel Duchamp, Ready-mades, Teoría de la Recepción y la Interpretación.

Abstract: In this paper I discuss some of the key ideas related to conceptual art and show their difficulties with the porpoise of developing a critic point of view of this kind of art. For this reason I examine the origin of Marcel Duchamp's ready-mades, its influence in contemporary art and the prejudices that it develop in the reception and interpretation of conceptual art, taking as reference some of the ideas defended by Thierry de Duve, Dalia Judovitz, Rosalind Krauss, William Camfield y Louis Norton.

Key Words: Conceptual Art, Aesthetics, Marcel Duchamp, Ready-mades, Theory of Reception and Interpretation.



El distanciamiento de lo pictórico y el terror ante la retina

Marcel Duchamp se inició en el mundo del arte como pintor y de hecho trabajó con algunos de los lenguajes pictóricos más importantes de las vanguardias artísticas, experimentó con ellos e incorporó elementos que nunca antes habían sido empleados. De este modo, Duchamp pasó a través de corrientes tan diversas como el impresionismo, el fauvismo y el cubismo, y ejecutó un gran número de sus cuadros como una especie de comentario crítico, o incluso como una reinterpretación de los principios de estos movimientos vanguardistas.

Duchamp introdujo una serie de principios contrarios a los cánones aceptados oficialmente por el cubismo, como fue la representación de imágenes estáticas y la incorporación del movimiento en obras caracterizadas por su abstracción y su composición geométrica. Al respecto, encontramos tres cuadros realizados entre 1911 y 1912, donde se muestra este cambio en su carrera artística, lo que terminó convirtiéndose en una de sus mayores aportaciones pictóricas y por las que comenzó a tener un lugar en la historia del arte. Me refiero concretamente a: *Desnudo bajando la escalera No. 1*, *Joven triste en un tren* y *Desnudo bajando la escalera No. 2*.¹

131

En estos cuadros puede apreciarse su modo particular de experimentar con la representación del movimiento y la interpretación del mismo, como si se tratara de congelar un instante en una memoria fantasmal. Esto no es casual, pues Duchamp estuvo familiarizado con la cronofotografía, inventada por Etienne-Jules Marey en 1890, mediante la cual era posible imprimir, en una misma placa fotográfica, la secuencia completa de una acción, por lo que tradujo esos elementos a la pintura. A pesar de lo innovadora de esta técnica, su obra fue duramente criticada por los cubistas más ortodoxos y en un principio no fue aceptada dentro de ese círculo. Curiosamente ese primer rechazo no sólo lo llevó a la fama posteriormente, sino que se convirtió en una de las estrategias que empleó a lo largo de su carrera y que formó parte de su herencia al arte posterior.

Desde entonces, el artista francés comenzó a usar la provocación como un modo de cuestionar la existencia de principios estables en la pintura o en cualquier otra disciplina artística. Finalmente su obra pictórica fue reconocida tiempo después cuando exhibió el *Desnudo bajando la escalera No. 2* en el *Armory Show* de Nueva York en 1913 y justo poco tiempo después abandonó la pintura.² Mediante esta obra, el pintor francés buscaba mostrar una imagen congelada y fragmentada del movimiento, con lo que rompió con los cánones que dominaban en el terreno pictórico. Al respecto, le dice lo siguiente a Pierre Cabanne (1984) en una entrevista que le realizó personalmente:

He querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que se incorpora al cuadro. (p. 43)

Duchamp se alejó abruptamente de la pintura, lo que estuvo asociado con la aparición de sus *ready-mades*, que eran objetos de uso cotidiano, extraídos de su contexto original, a los que les realizaba una modificación mínima. Lo relevante de este momento de su carrera es que tuvo una notable incidencia en el desarrollo posterior del arte, pues generó un modo totalmente distinto de “hacer” arte. Su oposición a los principios que dominaban la esfera artística de su época terminó siendo asimilada por la historia del arte y por lo tanto dio lugar a nuevas condiciones sobre la producción, recepción e interpretación de las manifestaciones artísticas, tal como se lo comentó a Cabanne (1984):

Esto se refiere al registro del acto mediante el que abandonó la pintura y sin el que este abandono no habría sido más que el cese de una actividad, que la historia no habría tomado en cuenta. Por lo tanto el *ready-made* es una acción en este sentido: es un evento que ejerció su influencia en la historia. (p. 43)

A pesar del distanciamiento de Duchamp de la pintura y de mostrar una actitud anti-retiniana, pienso que es necesario considerar que no abandonó del todo la experiencia visual, especialmente cuando buscaba producir un efecto desconcertante en el espectador y generar una nueva lectura sobre los objetos de uso cotidiano que seleccionaba. En este sentido, encontramos un gran número de obras con innegables referentes pictóricos, lo que puede observarse por ejemplo en *Étant donnés*, creada entre 1946 y 1966. Duchamp tardó más de veinte años en concluir esta compleja instalación, pues requirió de un detenido estudio sobre la ilusión óptica y la percepción sensible de la imagen, con la finalidad de representar un desnudo femenino, que pudiera observarse a detalle, a través de un agujero hecho en una puerta.

Metacrítica, ironía y convenciones artísticas

El rechazo a su obra por parte de algunos cubistas y la puesta en duda de su carrera como pintor, permitió a Duchamp volverse consciente de un fenómeno muy particular en la esfera artística. Para que una obra sea considerada arte, requiere la aceptación y legitimación de una institución, que a su vez es avalada por un grupo de individuos, encargados de establecer los criterios adecuados para juzgarla. Esto no sólo implica un juicio de valor, sino de un juicio nominal mediante el que se establece si algo es una pintura o no y por lo tanto si debe ser incluida o excluida en un museo o galería. Al nombrar como arte algo que no lo era, Duchamp puso en duda las convenciones que rigieron durante esa época y volvió necesario replantearlas. Sobre este punto, Thierry de Duve (1991) plantea que:

El lenguaje existe previamente, la pintura es algo que ya ha sido nombrado: el pintor ha nacido en este contexto. El pacto es un preámbulo, un cierto consenso en el que él no participó y que rige sobre el término *pintura*. ¿Cómo es posible que el pintor nazca del término pintor? Antes que nada debe destruir la pintura, romper el pacto y expulsar el nombre, es decir provocar desacuerdo. (Thierry de Duve, 1991, p. 95.)

Duchamp considera que su selección de estos objetos manufacturados industrialmente se basa en la total ausencia de buen o mal gusto, es decir en la imposibilidad de juzgarlos estéticamente, ni con la pretensión de adjudicarles una connotación moral o ideológica. Estas obras invocan para sí el nombre de “arte”, al mismo tiempo que lo rechazan, por lo que nos hacen reflexionar sobre las razones por las que fueron aceptadas en la esfera artística, además de constituir un referente obligado del arte conceptual. Es así como leemos en la entrevista que le realizó Cabanne (1984) cómo surgieron los *ready-mades*:

Fue principalmente en 1915, durante mi estancia en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con inscripción como la pala de nieve en la que escribí algo en inglés. La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico (Cabanne, 1984, p. 71).

A pesar del propósito explícito de este artista francés de anular la carga estética de la esfera artística, considero que paradójicamente dio lugar a un nuevo tipo de gusto y de práctica artística, basado en la disidencia, en la oposición a las convenciones tradicionales y en la producción de un efecto desconcertante en el espectador, algo que no es del todo ajeno al Dadaísmo y al Surrealismo, movimientos con los que relacionó estrechamente. Por esta razón, sostengo que no puede hablarse de una interpretación neutral de estas obras, pues están cargadas con una connotación ideológica, que se opone a las metas buscadas por el resto de las vanguardias artísticas.

Mediante sus *ready-mades*, Duchamp puso de relieve el papel que tiene la elección en la creación de toda manifestación artística. En el caso de la pintura esto consiste en escoger una combinación determinada de colores, el material que servirá como lienzo para plasmar su obra, los pinceles y espátulas que le servirán para aplicar los pigmentos, así como la técnica que empleará en la composición de un cuadro determinado. Este énfasis en la figura del artista y su libertad de elegir fue una de las cualidades más estimadas por los dadaístas, quienes criticaron duramente el rechazo de *Fuente* por parte del Salón de Artistas Independientes, tal como puede leerse en el segundo número de la revista *The Blind Man* (2006):

No tiene importancia que el Sr. Mutt haya hecho la Fuente por sí mismo o no. Lo relevante es que él la escogió. Tomó un objeto ordinario de uso cotidiano, lo colocó de modo que su utilidad desapareciera, bajo el nuevo título y punto de vista —creó un modo de pensar distinto sobre este objeto. Para la plomería esto fue absurdo. Las únicas obras que Estados Unidos ha heredado a la humanidad son su plomería y sus puentes. (p. 174)

El arte conceptual como mero acto lingüístico

Joseph Kosuth, uno de los artistas más importantes en el desarrollo del movimiento conceptual, realiza una fuerte crítica al formalismo, pues considera que esta aproximación al arte deja de lado un aspecto esencial, que es lo que él denomina como el peso de la idea en la conformación de las obras. En este sentido Kosuth plantea en un artículo titulado *Arte y Filosofía* (1972) que el formalismo no es más que un análisis de los atributos físicos de las obras y su comparación con el arte previo, por lo que es insuficiente para tratar manifestaciones artísticas que son predominantemente conceptuales:

Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. Y tampoco sirve para comentar si los objetos analizados son o no obras de arte, pues los críticos formalistas siempre se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte. La razón precisa por la cual no comentan ese elemento conceptual es, precisamente, porque el arte formalista sólo es arte en virtud de su parecido a anteriores obras de arte (Kosuth, 1972, p. 65).

Para Kosuth el arte conceptual se caracteriza por su dimensión lingüística y piensa que la labor de estos artistas radica en la formulación de una proposición analítica sobre su actividad, así como el papel de la obra en la sociedad. Desde esta perspectiva, los artistas conceptuales se replantean qué es el arte, al hacer pública una concepción nueva sobre el mismo, lo que da por resultado una definición tautológica. Por ello, está convencido de que el acto creativo radica en la elaboración de un comentario crítico sobre qué es arte, más que en la construcción de una pieza, aunque ésta se requiera para comunicarlo. Esto se vincula directamente con lo que Kosuth (1972) denomina como el carácter

tautológico del arte y el modo en que su definición se convierte en su auto justificación:

Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es* arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por esto que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que ‘si alguien dice que es arte, lo es’) (Kosuth, 1972, p. 68).

Kosuth insiste en que lo relevante de las obras conceptuales no es el efecto visual que producen en el público, ni ninguna otra experiencia sensible que puedan generar en el espectador, lo que se nota claramente en los *ready-mades* de Duchamp. Por esta razón, Kosuth (1972) afirma que las obras de los artistas conceptuales no pueden juzgarse con las mismas categorías empleadas para interpretar las artes tradicionales:

A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo). Que puedan haber sido una de las funciones extrínsecas del arte en siglos precedentes no debe sorprendernos. A fin de cuentas el hombre, incluso en el siglo XIX vivía en un medio ambiente visual bastante estandarizado (Kosuth, 1972, p. 71).

Kosuth (1972) piensa que la mayoría de las críticas que se han planteado en contra de este movimiento se han centrado en su carencia de materialidad, sin tomar en cuenta cuáles son sus rasgos más importantes. Por ello, defiende que mediante este alejamiento de la corporeidad no sólo busca distanciarse de las manifestaciones tradicionales, sino dar lugar a una reflexión sobre qué es el arte, sobre sus condiciones de posibilidad y sobre

el papel del artista en este proceso, así como del público y el resto de las instituciones que rodean el mundo del arte. Sin embargo, esto no siempre puede apreciarse en las obras conceptuales y en ocasiones se trata de un cliché sobre este tipo de arte cuya finalidad es legitimarlo frente a otras prácticas artísticas.

En contraste, Lucy Lippard (1971) plantea que las obras pertenecientes al arte conceptual pueden apreciarse estéticamente, aunque ésta no haya sido la intención original del artista. Desde su perspectiva es posible realizar un análisis formal sobre ellas, pues a pesar de que su carga material pasa a un segundo plano, es posible centrarnos en dichos aspectos y juzgarlos mediante cierta noción de belleza. En esta medida, sostiene que lo que caracteriza al arte conceptual es que la idea trabajada por el artista debe ser lo suficientemente buena para dominar al resto de las propiedades de la obra, incluidas por supuesto sus cualidades físicas.³

Las artes visuales tradicionales se caracterizaron por producir una experiencia sensible, que suele asociarse con el goce estético o el rechazo que una imagen origina en el espectador. Curiosamente, el arte conceptual también requiere de un medio físico,

que generalmente posee propiedades visuales, indispensables para que el artista logre comunicarse con el espectador, lo que no significa que el mensaje de la obra sea visible o evidente para el público. Yo considero que ninguna idea, por más extraordinaria que sea, puede comunicarse sin dicho medio e incluso el éxito del mensaje dependerá de cómo se emplee el soporte físico, por lo que no es ningún aspecto secundario. Al respecto, Lippard (1971) sostiene que el reto para este movimiento artístico no radica en generar una idea innovadora, sino en encontrar los medios adecuados para expresarla y sobre todo que resulte convincente al público:

Lo no-visual no debe confundirse con lo invisible, el enfoque conceptual puede estar oculto o no ser relevante para que se logre el éxito o fracaso de la pieza. El concepto puede determinar los medios de producción sin afectar el resultado final; el arte conceptual no necesita comunicar su idea. La audiencia

de un concierto de Cage o de una coreografía de Rainer puede ignorar el contexto conceptual de la obra. (Lippard, 1971, pp. 270-271).



Otra dificultad consiste en determinar cuáles son las características de una obra de arte conceptual, pues estos artistas no emplean una técnica específica, ni se limitan a una sola disciplina artística. Al respecto, Peter Goldie (2007) defiende que no es suficiente una aproximación histórica a este movimiento, sino que es necesario establecer algunos rasgos comunes que nos permitan identificar este tipo de trabajos. Goldie (2007) sostiene que entre las características más importantes del arte conceptual podemos destacar su rechazo al placer sensible y la belleza como metas artísticas, su cuestionamiento sobre la noción tradicional de autoría y originalidad en el proceso creativo, su crítica a los modos convencionales de hacer arte, a través de una aplicación práctica y su interés en la representación semántica, más que en la representación visual.

A pesar de esto, considero que el arte conceptual puede generar un fuerte escepticismo, debido a que la recepción de este tipo de obras no es accesible a todo tipo de público. Matthew Kieran (2007) habla de tres razones por las que se suele desconfiar del arte conceptual. La primera es la oposición a la experiencia estética, tal como vemos en los *ready-mades* de Duchamp, que anulan este tipo de aproximación. La segunda consiste en el alejamiento del soporte físico de la obra, a tal grado que la construcción de un objeto deja de ser una condición necesaria para crear arte. La tercera se refiere al énfasis en la creatividad e imaginación del artista, poniendo de relieve las motivaciones y metas personales involucradas en la ejecución de una obra. Sin embargo, este énfasis en la subjetividad del artista no es del todo nuevo, pues puede encontrarse en obras tradicionales.

Desde mi perspectiva, uno de los aspectos más criticables de la postura de Kosuth consiste en que le da demasiado peso a la dimensión teórica del proceso creativo, dejando de lado otros aspectos relevantes para la obra. Para este artista estadounidense la creación del arte consiste en la formulación de una nueva definición sobre el mismo. Kosuth reduce la producción artística a una función lingüística y pierde de vista que no basta la enunciación de algo como arte, sino que es necesario que éste sea aceptado por un grupo de expertos y a su vez sea exhibido por las instituciones legitimadas para hacerlo.

Las condiciones para que algo sea considerado arte no sólo son lingüísticas, tal como defiende Kosuth, sino que además hace falta tomar en cuenta su dimensión pragmática, por lo que pierde de vista que: 1) se requiere de un objeto como el referente para afirmar que algo es una obra de arte, 2) se necesita de un individuo que lleve a cabo la afirmación y muestre un objeto como candidato, 3) esta afirmación y señalamiento requiere de un receptor y se circunscribe a un determinado contexto social, político y cultural, y 4) por último es indispensable que exista una institución que registre este proceso y tenga la autoridad suficiente para validarlo. Para que algo sea considerado arte deben darse todas estas condiciones y no es suficiente la elección de un objeto determinado, pues de lo contrario cualquiera podría convertirse en artista.⁴

Una obra que muestra cómo funcionan estas condiciones es *Fuente*, presentada en 1917; consistió en un mingitorio ordinario firmado y cambiado de posición por Duchamp. Este artista le dio un nuevo estatuto a este artefacto, pues le brindó una connotación totalmente distinta a la de su función práctica y lo presentó como un posible candidato al mundo del arte. Este gesto se caracteriza por su ironía, pues el artista francés se burla de la seriedad con que se toma el papel de los museos, los críticos y los curadores en la valoración de una pieza, así como el carácter intocable que suele asignársele a las grandes obras maestras. Este es uno de los rasgos centrales para comprender el significado de los *ready-mades*, por lo que más adelante será examinado con detenimiento.

Al introducir sus *ready-mades* en la esfera artística, Duchamp rompió con los principios y cánones predominantes en las artes visuales durante esa época. De este modo el artista francés reveló cómo un grupo de individuos selecciona una pieza con la finalidad de exhibirla en una galería o un museo. Esto nos remite a la teoría institucional de George Dickie, para la que los factores históricos y sociales intervienen en la aceptación de un objeto dentro de la esfera artística. A pesar de que estos elementos cambian notablemente con el tiempo, no excluyen los valores y principios del soporte institucional en que se fundamentan.⁵

Sin embargo, desde mi perspectiva lo relevante de los *ready-mades* de Duchamp no sólo es que ponen al descubierto este proceso, sino que muestran cómo es posible alterar las convenciones artísticas y por qué no pueden establecerse principios permanentes en el terreno artístico. De hecho se trata de una meta-crítica, pues Duchamp emplea los principios predominantes en una disciplina artística para criticarla, pero a su vez pretende que sus piezas sean aceptadas en el mundo del arte, con lo que se anula el gesto subversivo y de emancipación. Por esta razón es tan importante la dimensión teórica de su obra y el hecho de que él mismo haya llevado a cabo una interpretación sobre sus piezas, como ocurre en el caso de *La caja verde* de 1937, que contiene una serie de notas, textos y diagramas para explicar *El gran vidrio*, creado entre 1915 y 1923.

La dimensión perceptual y estética de los *ready-mades*

Un aspecto que me parece indispensable discutir es hasta qué grado es posible llevar a cabo un análisis formal de los *ready-mades* de Duchamp, a partir de los efectos visuales que producen en el espectador. Esto se relaciona directamente con el montaje de sus exposiciones y con el hecho de que exhibía estos objetos como si se trataran de obras convencionales, lo que implica que sería posible encontrar una dimensión estética, a pesar de que él mismo rechazó esta posibilidad. Por esta razón es necesario examinar cómo se vinculan las propiedades formales de estas obras con sus elementos conceptuales, sin perder de vista cuál era el propósito de Duchamp.

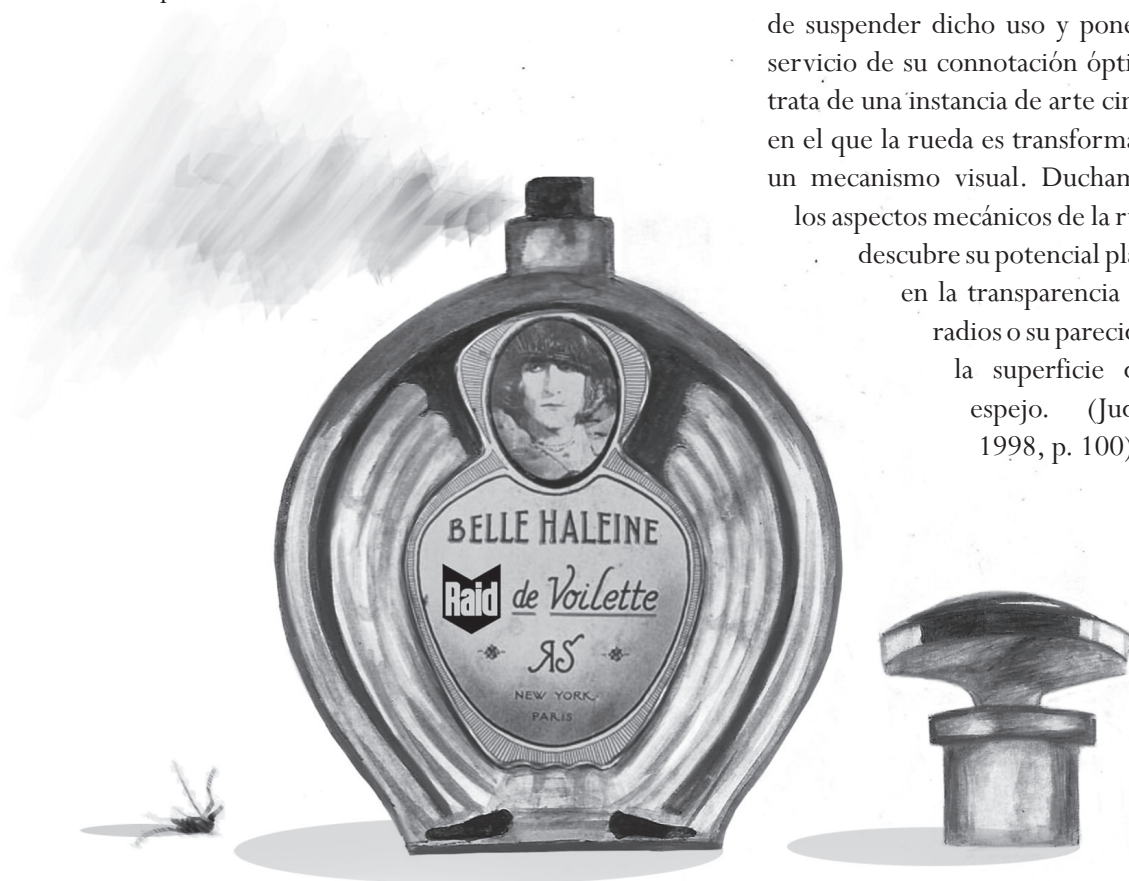
Para analizar este rasgo podemos tomar el caso de *Rueda de Bicicleta* de 1913, el primer *ready-made* de Duchamp, que consistió en un taburete al que le añadió una rueda de bicicleta sobre el asiento, la versión original se perdió y únicamente se conserva una réplica que el autor realizó en 1964. Esta obra es un *ready-made* asistido, pues se caracteriza por haber sido intervenido directamente por el artista, quien alteró su estructura original y manipuló sus propiedades formales. Esta pieza contrasta con los llamados *ready-mades* puros, a los que Duchamp les realizaba una modificación mínima, pues tan sólo alteraba su posición, los cambiaba de contexto y los firmaba.

No debemos perder de vista que los *ready-mades* son objetos tridimensionales, lo que nos hace pensar en su dimensión escultórica. En el caso concreto de *Rueda de Bicicleta*, la intervención de Duchamp no se limita a la apropiación de dos objetos ordinarios, sino que los presenta de una manera totalmente nueva e incluso es posible llevar a cabo una apreciación estética. Esto se debe a que se trata de un artefacto ensamblado

directamente por el artista, con lo que aparecen cualidades que admiten un análisis formal. Por ello Dalia Judovitz (1998) se cuestiona cuáles son las características particulares de los *ready-mades*: “Su tridimensionalidad sugiere una afinidad con la escultura, mientras que su carácter ordinario sugiere que se trata de una burla a la búsqueda de objetividad en el mundo del arte” (p 96).

Entre estas cualidades podemos destacar la oposición entre el movimiento y la estaticidad de esta obra, pues sería posible que el espectador se acercara y girara la rueda, pero no le está permitido. Judovitz (1998) señala que las cualidades dinámicas del objeto original son suspendidas para dar paso a una experiencia visual, lo que se asocia con el modo en que Duchamp alteró la apariencia original de ambos objetos, su función práctica y el contexto en que solían encontrarse, por lo que sería plausible llevar a cabo una aproximación estética, asociada a las artes tradicionales:

Duchamp alude a la función móvil y utilitaria de la bicicleta con la intención de suspender dicho uso y ponerlo al servicio de su connotación óptica. Se trata de una instancia de arte cinético, en el que la rueda es transformada en un mecanismo visual. Duchamp ata los aspectos mecánicos de la rueda y descubre su potencial plástico, en la transparencia de los radios o su parecido con la superficie de un espejo. (Judovitz, 1998, p. 100)



Otro crítico que considera que es posible aplicar un análisis formal a los *ready-mades* es William Camfield (1991), quien defiende que dicha interpretación se justifica en las características intrínsecas de estas obras. Para defender su postura Camfield se refiere a la opinión de otros críticos, quienes han realizado juicios estéticos y antropomórficos sobre la polémica *Fuente* de Duchamp. Al respecto, nos remite a la comparación que Louise Norton realiza de esta pieza de plomería con una escultura de Buda, así como las semejanzas que Alfred Steiglitz encuentra entre esta obra y la representación de una madona medieval o renacentista.⁶

Louise Norton (2006) en su artículo titulado “Buddha of the Bathroom”, apunta que el rechazo inicial de *Fuente* se debió a los prejuicios de los miembros del comité del Salón de Artistas Independientes sobre lo que entendían por arte y que consideraban valía la pena ser exhibido. Sin embargo, este crítico defiende que el espectador común y corriente puede realizar una interpretación de esta obra basándose en las cualidades formales del mingitorio, por lo que sería posible comparar esta pieza de fontanería con una pacífica escultura de Buda e incluso con los cuadros de Cézanne:

En cambio, para el ojo “inocente” qué placentera resulta la casta simpleza de su línea y color. Alguien dijo, “igual que un adorable Buda”, alguien más “igual que las piernas de las mujeres en los cuadros de Cézanne”; ¿no es verdad que la desnudez de estas mujeres nos hace pensar en las suaves curvas de porcelana, empleadas por los fontaneros decadentes? (Norton, 2006, p. 156).

Por su parte Camfield (1991) plantea que la selección del mingitorio no es del todo arbitraria, pues Duchamp escogió uno entre todos los modelos de la compañía *Trabajos de Acero J.L. Mott*, por lo que fue necesario que se basara en su diseño y el resto de sus cualidades estéticas. En este mismo sentido Camfield (1991) considera que las “réplicas” de *Fuente* tienen diversas propiedades formales, debido a que el diseño de cada una de ellas es distinto. Incluso algunas de éstas no fueron escogidas por Duchamp, sino por alguno de sus colegas y él sólo aprobó que la elección fuera adecuada, como ocurre con la versión seleccionada por Arturo Shwarz en 1964.

La formulación de este tipo de juicios y opiniones críticas se debe a que es posible asociar las cualidades del diseño del mingitorio con las características intrínsecas de obras anteriores, como pueden ser su dimensión física, los materiales empleados, la combinación del color y otros elementos similares. Desde mi perspectiva, la posibilidad de llevar a cabo un juicio estético sobre la *Fuente* se debe en gran medida a que la pieza original se perdió y solamente se conserva una fotografía tomada por Alfred Steiglitz en 1917. Por ello todo análisis de esta obra depende directamente de la foto de Steiglitz, que se caracteriza por resaltar las propiedades visuales y escultóricas del mingitorio del que Duchamp se apropió.

Por otro lado, la dimensión estética de los *ready-mades* surge al momento de su exhibición, debido al cuidado que pone, tanto el artista, como los curadores para mostrar la obra en un museo o una galería. Esto también se debe a la amplia libertad interpretativa que se concede al público, por lo que es factible llevar a cabo una apreciación estética del arte conceptual. El arte conceptual dio lugar a un nuevo tipo de concepción estética y no eliminó esta categoría, como parecería en primera instancia. Sin embargo, la dificultad del planteamiento de críticos como Dalia Judovitz y William Camfield consiste en que aíslan las propiedades formales del resto de elementos que constituyen este tipo de obras y las juzgan como si se trataran de artes visuales tradicionales, sin tomar en cuenta que se trata de un género totalmente nuevo.

La insuficiencia de un análisis formal

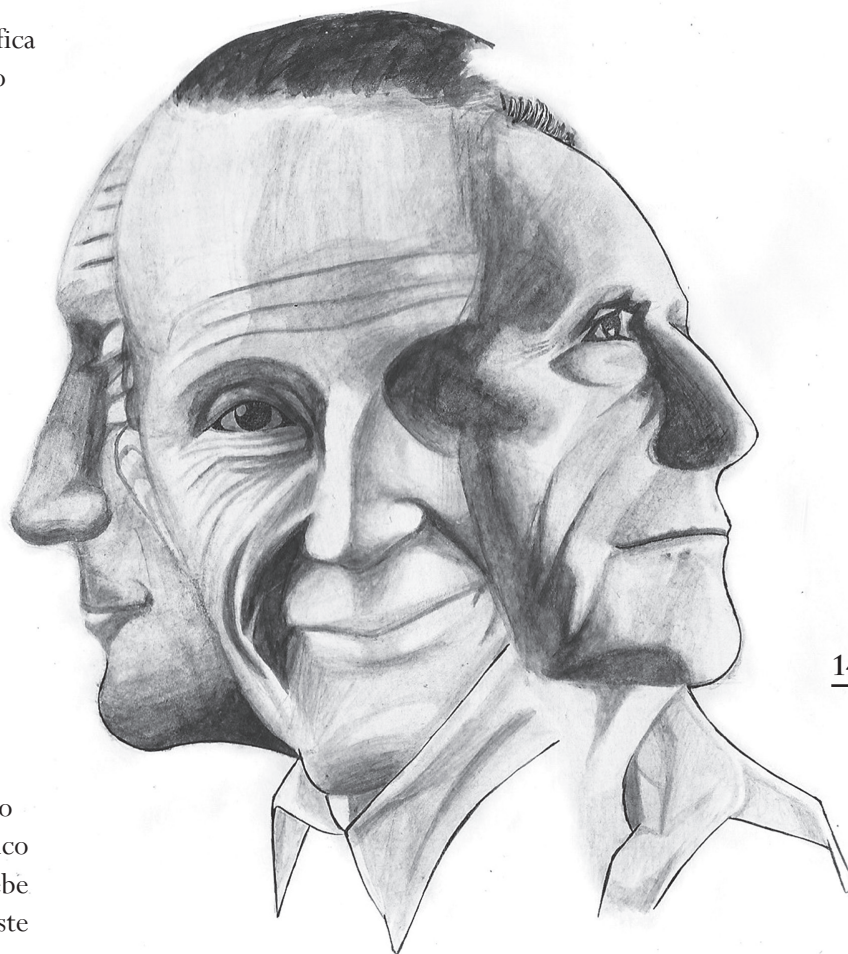
Rosalind Krauss (1977) defiende que el proyecto artístico de Marcel Duchamp suele asociarse con el desarrollo de las artes visuales, sobre todo con su abandono de la pintura y su conocida actitud anti-retiniana. Sin embargo, también considera que este artista rechaza una serie de elementos asociados con el arte tradicional y por lo tanto su obra no puede juzgarse con los mismos criterios. Esto se debe a que los *ready-mades* no fueron creados directamente por el autor, sino que son objetos de uso cotidiano, extraídos de su contexto original y posteriormente trasladados a un museo o galería. Duchamp no tiene un total control sobre ellos debido a que sólo los escogió y los firmó, lo que da lugar a una serie de preguntas clave en relación a la autoría y la originalidad del arte.

La principal estrategia de Duchamp fue cuestionar las convenciones que habían regido en el mundo del arte y de este modo reflexionó sobre la naturaleza misma del arte, lo que tiene ecos muy fuertes en las prácticas contemporáneas. Krauss (1977) sostiene que este aspecto de la obra de Duchamp se debe en gran parte, a la influencia que ejerció en él Raymond Roussel, cuando presencié la puesta en escena de *Impresiones de África*, obra teatral en la que pueden encontrarse una serie de experimentos literarios que juegan ingeniosamente con las convenciones lingüísticas:

Una respuesta sugerida por los *ready-mades* es que una obra de arte no debe limitarse a su constitución física, sino que también puede consistir en hacer una pregunta y por lo tanto el quehacer artístico puede identificarse con la formulación de preguntas. Al usar los *ready-mades* para cuestionar la naturaleza del arte, Duchamp tradujo los experimentos de Roussel en *Impresiones de África* a las artes plásticas (Krauss, 1977, p. 73)

Krauss (1977) plantea que Duchamp modifica el contexto original de un objeto de uso cotidiano, al montarlo en un espacio artístico. Mediante este gesto el artista francés altera el modo en que solemos interactuar con los artefactos que selecciona. Por esta razón, la crítica estadounidense piensa que la dimensión material de estas obras pasa a un segundo plano, para dar prioridad a una reflexión sobre el carácter constructivo del arte y sobre cómo se amplían los límites entre lo que es aceptado y rechazado:

Aunque para Duchamp la obra no es más un objeto de uso cotidiano, porque ha sido trasladado a otro lugar. El objeto ha sido volteado o invertido para ser soportado por un pedestal, lo que significa que ha sido reposicionado y este reposicionamiento físico implica una transformación que debe entenderse metafísicamente. De este modo el espectador se percata de que ha ocurrido una trasposición, en la que el objeto pasa del mundo ordinario a la esfera artística (Krauss, 1977, p. 77).



Krauss (1977) defiende que los *ready-mades* de Duchamp no deben analizarse formalmente, pues esto implicaría malinterpretarlos y tratarlos como si fueran pinturas o esculturas tradicionales. Por ello piensa que debe evitarse la realización de un análisis formal de este tipo de obras y centrarse únicamente en la percepción sensible de sus cualidades físicas o el diseño de estos artefactos manufacturados previamente: “La estrategia de Duchamp ha sido presentar una obra que no puede analizarse formalmente (...) Mediante su trabajo no pretende analizar al objeto, sino escrudiñar el acto mismo de transformación estética” (Krauss, 1977, p. 80).

Al igual que Krauss, pienso que la interpretación de los *ready-mades* y en general del arte conceptual no puede basarse en las propiedades formales de los objetos seleccionados, debido a los elementos teóricos que caracterizan a estas obras. A diferencia de ella, sostengo que Duchamp incorpora dichas características en un contexto diametralmente distinto. Esto no implica la anulación de las propiedades formales de los objetos que él selecciona, pues siguen conservándose las características del diseño original, sino que más bien les brinda una connotación que no puede equipararse con los principios anteriores.

A modo de conclusión, debo decir que el mayor prejuicio en torno al arte conceptual y las prácticas contemporáneas asociadas con el mismo, consiste en que separa radicalmente la idea de la que surge una obra, del medio que se emplea para expresarla e incluso se contraponen entre sí. En todo caso, el problema radica en perder de vista que las manifestaciones artísticas se caracterizan por lograr una síntesis entre ambos componentes, aunque el arte conceptual busca generar una experiencia y una reflexión sobre todo de orden intelectual, eso no significa que las cualidades sensibles de la obra sean arbitrarias, ni irrelevantes. En este mismo sentido, estoy convencido de que la interpretación teórica de las manifestaciones artísticas no puede estar al margen de la experiencia estética generada en el público, lo que nos brinda una clave sumamente útil para comprender la complejidad del arte y en especial de las propuestas conceptuales.

Notas

¹ Para ahondar sobre los experimentos pictóricos que llevó a cabo Marcel Duchamp a inicios de su carrera consultar Thierry de Duve. (1991) *Pictorial Nominalism*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: Universidad de Minnesota, p. 13.

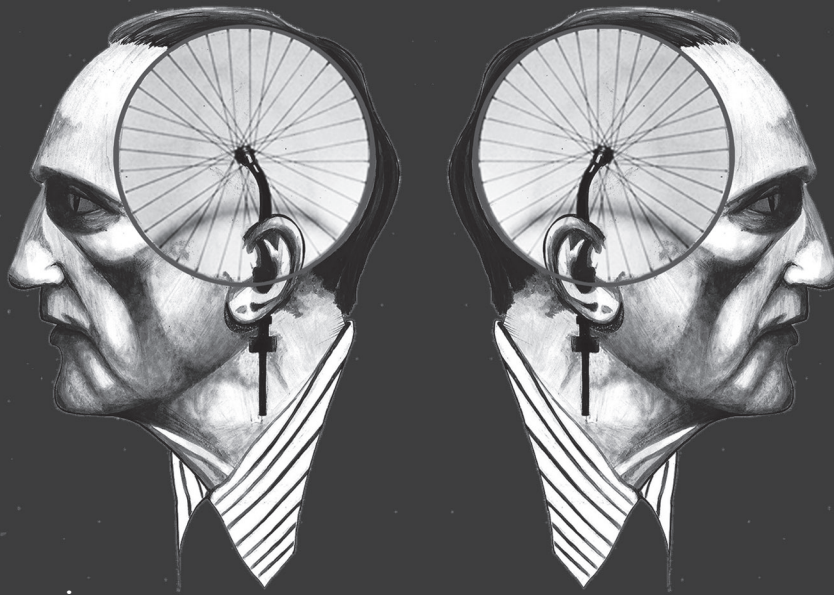
² No debemos olvidar que en un principio esta obra de Duchamp fue rechazada al tratar de exponerla en París y que incluso Gleize del Salón de los Artistas Independientes, le pidió a sus hermanos que lo convencieran de retirar esta obra. Este primer rechazo lo hizo darse cuenta que mediante él también podría hacerse famoso, sobre todo si era capaz de encontrar el modo adecuado de provocarlo y usarlo a su conveniencia. Para ver con más detalle cómo se llevó a cabo este proceso consultar Pierre Cabanne. (1984) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. Jordi Marfà. Barcelona: Anagrama. p. 44.

³ El tema de la relación entre materialidad e idea es clave para comprender el desarrollo del arte postmoderno y sus ecos en las propuestas contemporáneas. Para profundizar sobre el modo en que se articulan ambos principios en el arte conceptual ver Lucy Lippard. (1971) "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism*. p. 270.

⁴ Algunas de estas ideas en torno a los rasgos principales de los *ready-mades* las desarrolla detenidamente Thierry de Duve (1994) en un artículo titulado "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", en *October*, 1994, Vol. 70, pp. 68-69.

⁵ La teoría institucional del arte puede entenderse como una aproximación sociológica al tema del arte, que brinda algunas claves útiles para comprender como funciona la estructura y el sistema propios del mundo del arte. Para conocer con detenimiento las características de su teoría institucional consultar Dickie, George. (2005) *El círculo del arte*. Trad. Sixto Castro. Barcelona: Paidós.

⁶ Los casos que William Camfield (1991) analiza en torno a la dimensión estética y las cualidades sensibles de los *ready-mades* pueden encontrarse a detalle en "Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?", en *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Massachusetts: MIT. pp. 140-141.



Referencias

- Anónimo. (2006). The Richard Mutt Case. En *The Dada Reader* (pp. 15-25). Chicago: Universidad de Chicago.
- Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. Jordi Marfà. Barcelona: Anagrama.
- De Duve, T. (1994). Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. *October*, (70), 68-79.
- _____. *Pictorial Nominalism*. (1991) Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Trad. Sixto Castro. Barcelona: Paidós.
- Goldie, P. (Ed.). (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Universidad de Oxford.
- Judovitz, D. (1998). *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Berkeley: Universidad de California.
- Kosuth, J. (1977). Arte y Filosofía. En *La idea como arte* (pp. 69-79). Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Krauss, R. (1977). Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi. En *Passages in Modern Sculpture* (pp. 72-90). Londres: Thames and Hudson.
- Lippard, L. (1971). *Changing: Essays in Art Criticism*. Nueva York: Dutton.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Trad. Laurence Le Bouhellec. México: F. C.E.
- Norton, L. (2006). Buddha of the Bathroom. En *The Dada Reader* (pp. 154-156). Chicago: Universidad de Chicago.
- William C. (1991). Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art? En *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (pp. 134-171). Massachusetts: MIT.